



## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

28 | 2015

Le goût musical

---

# Râsâ et *sentimiento* : le sens musical à Java et au Pérou

Marc Benamou

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2508>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 81-106

ISBN : 978-2-88474-373-0

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Marc Benamou, « *Râsâ* et *sentimiento* : le sens musical à Java et au Pérou », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2508>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Râsâ et sentimiento : le sens musical à Java et au Pérou

Marc Benamou

---

- 1 La comparaison occupe, dans l'histoire de l'ethnomusicologie, une place variable et contestée (Merriam 1982, Nettl 2010 : 70-89). Après une longue période pendant laquelle la plupart des ethnomusicologues ont délaissé les comparaisons explicites, il semble que nous soyons entrés dans un renouveau de cette approche, vu les exhortations récentes de certains de nos collègues (Agawu 2003, Clayton 2003, McLean 2006 : 314-16, Stock 2008, Nattiez 2014, Savage et Brown 2014). Il faut dire que les comparaisons *implicites*, dans les publications ethnomusicologiques, n'ont jamais eu autant de succès que pendant les dernières trois décennies : en témoignent les volumes des *Cahiers d'ethnomusicologie* (et des *Cahiers de musiques traditionnelles*), dont chacun réunit des cas divers autour d'un thème cohérent. Mais oralement, pendant les discussions lors des congrès et des journées d'études, les chercheurs se sont livrés plus librement à des mises en parallèle *explicites* entre diverses traditions (Stock 2006 : 74), et cet article s'inspire de ces moments de réflexion collective, lorsqu'on se dit « cela me fait penser à... ».
- 2 Les comparatistes d'antan cherchaient des unités mesurables, dans le but de définir les styles musicaux (et de reconstruire une préhistoire de la musique) ; ils se limitaient ainsi aux paramètres analytiques du son musical. Ces paramètres donnaient une impression d'objectivité, mais ils reflétaient un point de vue ethnocentrique, car, en construisant, avant la lettre, leur système étique, les premiers ethnomusicologues n'ont pas suffisamment tenu compte de la dialectique fondamentale entre l'éémique et l'éétique que souligne Pike dans sa formulation initiale de ces deux concepts interdépendants (Pike 1964 [1954]). Je partage, donc, avec Blacking (1966) et McLeod (1975), entre bien d'autres, un malaise envers les comparaisons superficielles qui ne reposent que sur des observations de caractère purement éétiques, et qui font passer tous les sons musicaux par le même tamis. C'est pourquoi je me limite ici à deux traditions que je connais de première main : la musique de gamelan javanaise, que je pratique depuis 1977, et que j'ai étudiée *in situ* entre 1986 et 2006 pendant plus de quatre ans en tout, et celle des *orquestas típicas* (« orchestres traditionnels ») de la vallée du Mantaro au Pérou, que j'ai découverte,

grâce aux enregistrements faits par Raúl Romero (*Traditional Music* 1985), en 2010. Suite à des recherches bibliographiques et vidéographiques, en 2013 j'ai pu observer et pratiquer cette tradition montagnarde dans ses contextes d'origine pendant neuf semaines d'affilée, durant lesquelles j'ai suivi de près un groupe de musiciens professionnels<sup>1</sup>. Ce groupe, parmi les plus réputés de la vallée, était embauché quotidiennement, de dix à douze heures par jour (sans compter les temps de déplacement), avec seulement deux ou trois jours de repos par mois. Dès mon premier jour avec eux, j'ai été frappé par bon nombre de ressemblances – tant superficielles que profondes – avec la musique et la culture javanaises ; ce qui va suivre est issu de ces impressions. Puisque j'ai déjà longuement disserté sur le goût musical javanais ailleurs (Benamou et Supanggah 2006, Benamou 2010), et puisque les *orquestas típicas* sont encore méconnues en pays francophones, je mettrai ici un peu plus en relief ces dernières.

- 3 Si les deux traditions en question semblent très éloignées l'une de l'autre, elles ont, cependant, des points majeurs en commun. Dans les deux cas, il s'agit d'ensembles instrumentaux assez importants, d'une vingtaine d'instrumentistes généralement masculins, auxquels peuvent s'ajouter des chanteurs, hommes ou femmes. Dans le cas du gamelan, les instruments (des gongs et des métalphones, principalement) sont typiquement sud-est asiatiques (à l'exception des cordophones), et les deux échelles *sléndro* et *pélog* sont quasiment propres aux Javanais et à leurs proches voisins. En revanche, dans les *orquestas típicas* du Pérou, l'échelle, ainsi que les instruments, sont d'origine européenne : de nos jours, ces formations comprennent généralement une douzaine de saxophones (altos et ténors, principalement), deux clarinettes, un ou deux violons, une harpe diatonique, et parfois des percussions (un ou deux interprètes). Néanmoins, ces deux musiques sont intimement liées à une forte identité locale, qu'elle soit javanaise ou mantarienne<sup>2</sup>.
- 4 Dans les deux traditions, les actes musicaux se situent entre le concert et le rite, parfois plus proche de l'un ou de l'autre, selon le contexte. Ces deux catégories ne sont pas, de toute évidence, mutuellement exclusives, mais l'on peut tout de même distinguer entre une musique dont le but principal est l'écoute par des auditeurs physiquement passifs, et une autre, dont l'objectif est de donner un support à un acte rituel, au sens propre du terme. Les contextes les plus courants pour la musique d'*orquesta típica* au Pérou sont les fêtes patronales, les anniversaires, les mariages, les festivals, les compétitions et les séances d'enregistrement en studio. À Java, on joue la musique de gamelan lors des fêtes villageoises ou royales, des mariages, des festivals, des compétitions, des concours ou des cérémonies aux conservatoires ; pour accompagner d'autres arts du spectacle ; en studio d'enregistrement ou de radio ; mais, avant tout, dans les *klenengan*, qui n'ont pas vraiment d'équivalents dans la vallée du Mantaro. Le mot *klenengan* désigne une soirée (ou une journée) musicale, qui a lieu normalement dans une résidence où il y a déjà un gamelan sur place (donc, chez une famille aisée). Pendant qu'ils écoutent la musique, les spectateurs (s'il y en a) sont invités à manger, à boire, à fumer, à jouer aux cartes, et à discuter entre eux.

## L'esthétique : concept transculturel ?

- 5 Avant d'entrer plus en détail, il convient de considérer ce qu'est l'esthétique en général. Au moins depuis la « crise de représentation », pendant laquelle les anthropologues ont essayé de prendre une certaine distance avec leur passé colonialiste, ceux-ci se sont posé

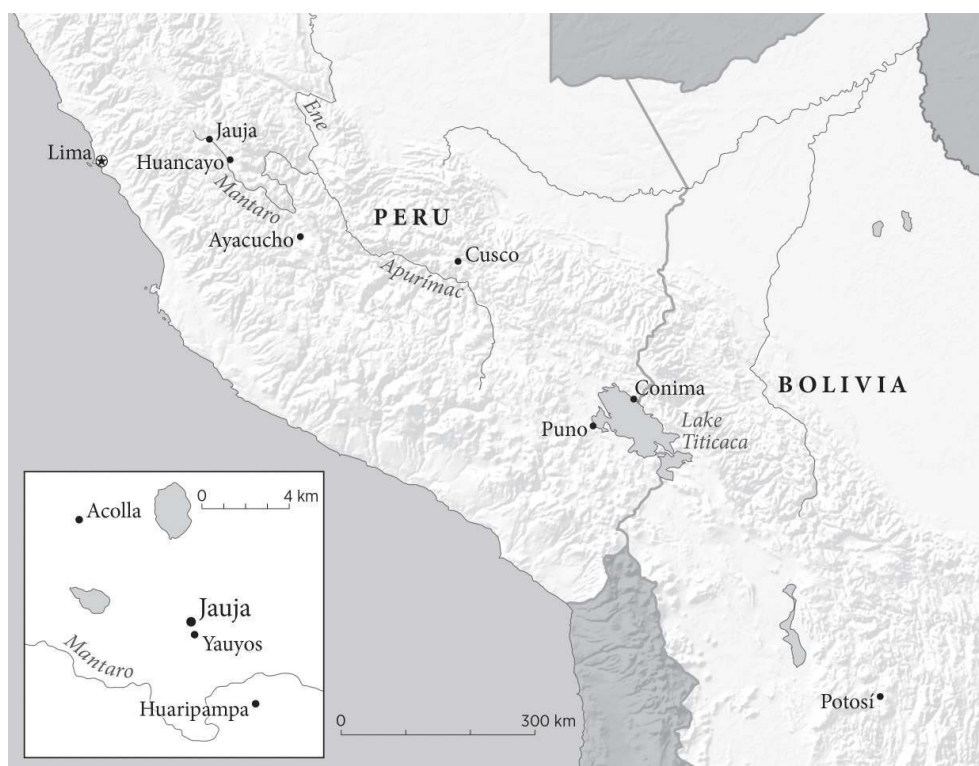
la question de l'applicabilité du terme *esthétique* hors du contexte occidental. Dans un débat tenu à Manchester en 1993, les anthropologues britanniques se sont réunis pour discuter de ce thème (Ingold 1996 : 249-93). Le problème à résoudre tournait, en gros, autour de la question suivante : est-ce que l'on peut parler d'esthétique en s'éloignant des formulations kantienne, autrement dit : l'esthétique n'est-elle pas un concept foncièrement occidental ? Rappelons-nous que, selon Kant, ce qui définit le domaine esthétique, c'est la *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* (« finalité sans fin ») (*Critique du jugement*, 1<sup>re</sup> Partie, § 15), ou une attitude désintéressée, ce qui, par la suite, a mené à un souci pour l'autonomie de l'art et la distinction entre l'art et l'artisanat. Une conception semblable se trouve sans doute dans d'autres traditions aristocratiques (cf. Marcus Banks dans Ingold 1996 : 287), mais on l'associe surtout aux attitudes européennes et eurogènes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Pour ceux qui, comme moi, prétendent que l'on peut parler d'esthétique dans la plupart des sociétés (sinon toutes), il nous incombe de trouver une définition moins ethnocentrique, mais qui soit tout de même reconnaissable en tant que telle. D'un côté il ne faut pas défigurer les conceptions qui émergent des cultures que nous voulons étudier, même s'il n'est pas nécessaire, pour autant, de trouver un équivalent exact d'un terme étique dans la langue en question pour qu'il soit applicable (cf. Morphy et Coote dans Ingold 1996). D'un autre côté, il faut se garder de parler, sous couvert d'esthétique, de choses bien distinctes, telles que la vie sociale ou les pratiques religieuses (cf. Born dans Ingold 1996 : 283). Je suis d'accord avec Herrera (2014), pour dire que nous devons chercher une définition à la Wittgenstein, c'est-à-dire sur la base de « ressemblances familiales » et de prototypes (Lakoff 1987 : 12-17). Et je partage l'avis de Sancho-Velázquez (1994), selon lequel on aura plus de chances de trouver un tel concept interculturel en insistant davantage sur le *sens* de l'art que sur sa *beauté*. Cependant, il me semble que, sans une attention à la forme, nous ne pouvons plus parler d'esthétique. J'estime donc que, pour relever de cette catégorie, un jugement, une théorie, une attitude, ou un processus de création doit au minimum avoir un rapport (même implicite) avec les caractéristiques formelles d'un objet (ou, dans les arts de la scène, d'une action) et, par extension, avec les effets que ces caractéristiques produisent chez celui qui les perçoit. Cela ne veut pas dire qu'un art ne peut pas simultanément satisfaire à d'autres besoins de l'être humain – contrairement à Kant, je ne vois pas pourquoi l'utile serait l'ennemi du beau. L'art peut très bien servir à chercher un contact avec l'Au-delà ou guérir d'une maladie, par exemple, et dans bien des langues on ne peut séparer le beau de l'instrumental (au sens abstrait). Mais il ne faut pas confondre l'expérience musicale – indivisible, contextuelle – et l'esthétique comme outil analytique. Les arts ont donc de multiples fonctions, dont certaines seulement sont purement de l'ordre de l'esthétique.

- 6 Mais cela n'est qu'un seul parmi d'autres sens du mot *esthétique*. Selon le contexte, j'emploie le mot pour me référer à trois choses différentes : 1) comme adjectif ou comme substantif, dans le sens strict que je viens de décrire ; 2) comme substantif, pour désigner tout un système théorique (*l'esthétique*), c'est-à-dire une philosophie de l'art, qui peut inclure des éléments extra-esthétiques (au sens premier) ; 3) comme substantif, plus concrètement, pour parler du goût ou des préférences (*une esthétique*), surtout lorsqu'il s'agit d'un changement ou de différences de goûts.

## Une musique de fête

- 7 Le répertoire des *orquestas* se divise en deux, même si en pratique on peut les attribuer à une même occasion : le *folklore*<sup>3</sup>, c'est-à-dire, les morceaux de base, qui appartiennent à des genres propres à la vallée, et les *temas* (ou *obras* ou, parfois, *música*, tout court), c'est-à-dire, la musique sur partition publiée, venue d'ailleurs (que ce soit d'autres régions du Pérou ou d'autres pays). Dans les genres *folklóricos*, on ne joue que pour accompagner la danse, ce qui n'est pas toujours le cas pour les *temas*. Presque chaque village de la vallée a sa propre danse folklorique, dont la musique d'accompagnement, dans bien des cas, est fournie par des *orquestas típicas*, qui doivent pouvoir jouer de tout. Un exemple qui peut servir d'archétype est la *tunantada*, sorte de danse masquée pour les processions religieuses, issue des environs de Jauja<sup>4</sup>. La musique traditionnelle, pour les Mantariens, doit toujours, semble-t-il, servir à quelque chose : lorsque j'avais suggéré au groupe avec lequel je jouais qu'ils viennent en tournée aux Etats-Unis, le violoniste m'avait répondu : « Mais à quelle occasion va-t-on jouer, et pourquoi ? ». Jouer devant un public attentif ne lui suffisait pas comme raison d'être, il fallait que ce soit pour une fête quelconque.
- 8 Lorsque j'ai demandé à des amateurs d'*orquestas típicas* de la vallée du Mantaro quels groupes ils préféraient et pourquoi, ils m'ont souvent donné des réponses qui n'avaient rien à voir avec l'esthétique, au sens premier. En voici quelques exemples. Une jeune fille qui vendait des boissons et des recharges téléphoniques à Huancayo m'a dit qu'elle n'aimait pas le groupe X en raison du comportement de ses membres vis-à-vis de leurs hôtes quand on les invite à jouer pour une fête ; et puis ils boivent, alors que les groupes Y et Z ne boivent pas pendant l'engagement. Un journaliste, qui faisait souvent des reportages sur les événements culturels, préférait ce même groupe X justement parce qu'il trouvait ses membres sympathiques et très accessibles, par contraste avec ceux du groupe W. Une pharmacienne qui aime danser la *tunantada* m'a dit pourquoi elle avait un faible pour le groupe X : « Nous avons beaucoup sympathisé... Au cours des fêtes religieuses, on finit par partager de l'amitié... Je les aime bien, parce qu'ils font partie de l'humanité, chacun avec ses propres sentiments, ses propres expériences. »

Fig. 1. Carte de la vallée du Mantaro, par rapport à Lima, Ayacucho, Cusco, Puno et Potosí.



(Scott Zillner, XNR Productions)

- 9 Si la musique dite « folklorique » de la vallée du Mantaro semble répondre à des critères qui s'éloignent de l'esthétique au sens strict, c'est sans doute parce que c'est une musique rituelle, et qu'elle s'inscrit dans un réseau de relations humaines, avec comme enjeu le prestige des organisateurs et de toute une communauté. Il existe, par exemple, pas mal de compétition entre un *prioste* [officier qui prend en charge une fête, en entier ou en partie] et celui de l'année précédente. Comme c'est souvent le *prioste* qui engage les musiciens, il veut montrer qu'il est à la hauteur de son prédécesseur<sup>5</sup>. La fonction principale des *orquestas típicas* est de jouer pour les *fiestas* [fêtes patronales] qui ont lieu selon le calendrier des saints et d'autres fêtes annuelles dans les différents villages de la vallée, tout au long de l'année, et pour lesquelles on compose de nouvelles mélodies tous les ans. Ces *fiestas* ont comme activité principale l'exécution de danses masquées, dans le contexte de processions à travers le village et autour d'une place où se trouve l'église dédiée au saint que l'on fête (Romero 2001 : 55-9). Les masques représentent surtout des types de personnages de l'époque coloniale – tels l'espagnol noble, le mulâtier argentin, la *Sicaína* (« la demoiselle de Sicaya »), la *Jaujina* (« la demoiselle de Jauja »), l'Amérindien de classe noble, l'Amérindien de classe modeste et sa femme, l'Amazonien, l'esclave africain, l'herboriste bolivien, parmi d'autres – souvent avec un élément de parodie mêlé d'hommage. Alors que les danseurs, à ma connaissance, sont en général originaires du village où se tient la fête (même si beaucoup d'entre eux vivent le reste de l'année à Lima), l'association de danse engage le meilleur orchestre possible avec les moyens disponibles, et dont les musiciens sont souvent des professionnels venus d'ailleurs. Ces moyens, du reste, sont considérables, puisqu'on dépense des sommes impressionnantes au cours des *fiestas* : comme ailleurs dans les Andes, il s'agit d'une économie de

redistribution et non pas d'accumulation individuelle, et celui qui donne le plus acquiert ainsi le plus de prestige (Cánepa 2008 : 55). (À Java, la pratique du *sumbangan* [« don », « contribution »] est très développée, aussi.) Souvent, d'une année à l'autre, on réembauche le même ensemble musical. Musiciens et villageois nouent donc des amitiés, comme l'a indiqué la pharmacienne plus haut, dans un lacs d'interdépendances. Par exemple, les sponsors, en dehors du paiement, donnent à boire, à manger, ainsi que le gîte, et les musiciens font ce qu'ils peuvent pour leur plaire en se souvenant de leurs préférences musicales, et pour les remercier publiquement – y compris, et même surtout, oralement, sur les enregistrements commerciaux.

## Rāsā et sentimiento

- 10 Pour les danseurs mantariens, la qualité d'un orchestre se base principalement sur sa capacité à faire danser, et, plus précisément, à engendrer le sentiment voulu. En parlant d'un certain orchestre connu pour son interprétation de la musique de *tunantada*, plusieurs danseurs ont souligné le grand *sentimiento* (« sentiment », « tristesse ») de ce groupe, ou encore son « swing ». Quelques-uns, par contre, se sont plaints du fait qu'ils ne jouent que des *tunantadas* tristes, alors que la *tunantada*, selon eux <sup>6</sup>, est surtout sentimentale plutôt que triste, et, qu'en tout cas, l'idéal est de varier un peu le degré de gaieté dans la musique, pour que les danseurs ne s'en lassent pas. Même si la musique a ici son côté utilitaire, nous sommes bel et bien dans des critères purement esthétiques – des critères, faut-il le souligner, qui tournent le plus souvent autour du concept de *sentimiento*.
- 11 A Java, le mot-clé pour comprendre l'esthétique musicale est le *rāsā* (*raos* en haut javanais, *rasa* en indonésien). Emprunté au sanskrit il y a plus de mille ans, ce terme signifie littéralement « goût ». Mais il peut se référer également à tous les sens corporels, ainsi qu'au sens sémantique ou au sens profond de quelque chose, ou encore à son essence qui n'est accessible qu'à travers l'intuition. Ce mot peut vouloir dire également la faculté (la vue, l'odorat, etc.) par laquelle on appréhende le *rāsā*-sensation, ou encore la perception intellectuelle, ou l'intuition extrasensorielle (liée à l'ésotérisme javanais, le *kejawèn*). Dans le discours musical, la plupart du temps, ce qu'on entend par *rāsā* c'est le sentiment ou le sens musical. Dans cette acception, les *rāsās* sont multiples : il existe toute une panoplie d'affects que la musique peut manifester ou susciter. En même temps, un musicien peut jouer ou chanter avec ou sans *rāsā*, c'est-à-dire avec ou sans discernement intuitif, avec ou sans compréhension, avec ou sans cœur : nombreuses sont les expressions qui expriment la fadeur, c'est-à-dire le manque de *rāsā*, dans une interprétation quelconque (Benamou 2010 : 91-2).
- 12 Y a-t-il un rapport entre le *sentimiento* des Mantariens et le *rāsā* des Javanais ? Il semble que oui. Dans les deux cas, il s'agit à la fois d'une aptitude des musiciens et d'une qualité opérante de la musique, surtout au moment de son exécution. Et, chez les musiciens mantariens, tout comme chez les Javanais, sont intimement liés les concepts de sentiment et de saveur :
 

[Au saxo] il faut donner à chaque chanson ses appogiatures. Mais ces appogiatures, on ne peut pas les écrire, parce qu'elles naissent du cœur et parce que chaque personne a sa propre manière de jouer. [...] [Dans la deuxième voix] il y a aussi beaucoup d'appogiatures, et ce sont elles qui donnent toute la saveur à la musique. (Jesús Armando Anglas, cité par Ferrier 2012 : 137 ; traduit de l'espagnol).



- 13 Le même discours existe parmi les musiciens *mestizos* d'Ayacucho, dans le département voisin :

Les ornements constituent une partie fondamentale de la musique andine vocale et instrumentale ; chanter les notes sans ses *glissandi*, appoggiatures, broderies, ou retards, c'est exécuter, en quelque sorte, une mélodie anodine, sans saveur, sans caractère, sans essence, « sans *sentimiento* ». Une mélodie « toute droite », « toute linéaire » est complètement étrangère au style *ayacuchano*. (Vásquez Rodríguez et Vergara Figueroa 1990 : 145, cité en partie par Tucker 2013 : 55 ; traduit de l'espagnol).

- 14 Comparez à cela le commentaire du chanteur javanais Suwato, lors d'une répétition, juste après l'exécution d'une *bâwâ* (« longue introduction vocale non mesurée ») par un américain qui, selon lui, n'avait pas mis assez d'ornements : « La partition d'une *bâwâ*, c'est comme une recette [...] à mon goût, cela manquait de sel – faut mettre du sel ! – La notation, il faut la cuisiner : 'moi, je l'aime comme ça' » (24.8.1990 ; traduit de l'indonésien).

- 15 Et, dans les deux cas, cette caractéristique intangible qu'est le *sentimiento* ou le *râsâ* est liée à l'identité géographique, culturelle, ou ethnique. L'anthropologue javanais Amrih Widodo m'avait fait remarquer à cet égard que :

Le *rasa*, c'est une sorte de *témbok* (« muraille ») dont les Javanais s'entourent. C'est comme lorsque Sri Joko [un musicien et marionnettiste qui a enseigné aux États-Unis] a dit que les Américains peuvent apprendre à jouer du gamelan et peuvent même atteindre une certaine compétence en la matière, mais ils ne comprendront jamais le *rasa*. Le *rasa*, c'est tout ce qui reste aux Javanais : ils sont peut-être dépassés du point de vue économique ou technologique, mais ils auront toujours leur culture, leur *rasa*, qui est unique (c. p., 18.10.1993, reconstruit à partir de notes de terrain et traduit de l'indonésien).

- 16 De même, le célèbre marionnettiste javanais Purbo Asmoro suscite toujours des rires quand il annonce, au cours de ses spectacles, que j'ai écrit un livre sur le *râsâ*, tellement il semble incongru qu'un franco-américain ait pu tenter de produire une monographie sur cet emblème de tout ce qui est profondément javanais. Les remarques de Saida Rosales, la pharmacienne jaujanaise déjà citée plus haut, sont tout à fait comparables :

Il faut maintenir [la tradition]. Et il faut exiger que la musique, l'orchestre, me joue la *tunantada* – le *sentimiento* – et non des arrangements de *waynos* venus d'ailleurs. Non ! [...] « Je peux chanter [jouer ?] comme je veux »<sup>7</sup> – non ! Il faut que je chante la *tunantada* qui convient, avec ce *sentimiento*, extrait du *sentimiento* de l'homme. [...] J'ai appris, par exemple, que la *tunantada* vient – est basée sur le vécu – de mon *pueblo* (« peuple », « village ») : l'agriculture, la terre, l'homme<sup>8</sup>. N'est-ce pas ? Alors, tout cela je l'incorpore à ma danse (c.p., 3.7.2013 ; traduit de l'espagnol).

- 17 Dans cette dernière citation, une phrase s'avère particulièrement pertinente : la *tunantada* que correspond (« la *tunantada* qui convient »). Car, parmi les musiciens javanais, cette préoccupation avec la convenance est particulièrement développée : j'ai constaté une dizaine de mots différents pour l'exprimer, et c'est rare qu'ils émettent des jugements – sur la musique ou sur toute autre chose – sans prendre en compte le contexte. L'habileté, donc, à adapter la musique aux circonstances ou à un sentiment particulier fait partie du *râsâ* et du *sentimiento*. Cela nécessite, dans les deux cas, me semble-t-il, trois éléments : une sensibilité raffinée, une certaine spontanéité, et suffisamment d'expérience musicale pour pouvoir mettre en œuvre cette spontanéité.

- 18 À Java, dans le milieu des musiciens de gamelan (je ne sais pas si c'est le cas au Pérou<sup>9</sup>), on estime que la capacité d'un musicien à faire ressortir le *râsâ* approprié lorsqu'il joue ou



chante est aussi liée à sa personnalité : certains seront plus doués pour la musique « enjouée » (*bérég*), d'autres auront une affinité pour la musique « imposante » (*regu*), et ainsi de suite. Je me demande même si on ne confond pas parfois personnalité et affect. Par exemple, on dit souvent que la chanteuse Nyi Tukinem chante d'une manière *luruh* (« raffinée », « calme », « humble ») et qu'elle chante donc mieux dans les morceaux de caractère *regu* (« calme », « majestueux »). Mais je ne suis pas sûr qu'objectivement elle chante toujours avec moins d'ornements ou avec des ornements plus lents que d'autres chanteuses dites *trègèl* (« vivaces », « lestes », « impétueuses ») ; en revanche, elle a sans aucun doute une personnalité raffinée, calme, et humble. Il est fort probable que lorsqu'un musicien javanais juge de la qualité d'une exécution musicale, il prenne en compte le caractère de la personne en question, et que ses critères ne soient donc pas uniquement d'ordre esthétique (tout comme les amateurs péruviens que j'ai cités plus haut).

## Musique de concert ou musique rituelle ?

- 19 Cette dernière remarque n'est peut-être pas surprenante, vue que, selon toutes les indications, la musique de gamelan actuelle est issue d'une musique purement rituelle. Les morceaux les plus anciens sont cycliques à un point où l'on ne doit plus parler de mélodie, mais plutôt d'ostinato : ces musiques répétitives ne sont pas faites pour être écoutées mais pour marquer l'importance d'un événement, pour rehausser la splendeur du roi, ou peut-être pour créer des mandalas sonores (Soerjomentaram [sans date], Becker 1988, Basset 2010). Et, même de nos jours, il est rare de faire de la musique de gamelan sans une occasion rituelle (lors des rites de passage, surtout).

Fig. 2. *Klenèngan* lors d'une fête villageoise de purification (Dlimas, Java Centre, 26 juillet 1991).



À noter les nombreuses offrandes aux esprits, telles les fleurs, les fruits et les « montagnes » de riz en forme de cône renversé : les esprits n'en « mangent » que les arômes, et donc, une fois la cérémonie terminée, les êtres humains peuvent consommer les aliments impunément. Photo Marc Benamou

- 20 Donc, si les *klenèngan* ont beaucoup en commun avec le concert moderne, ils s'apparentent plus aux concerts de la vie de cour de l'Ancien Régime en Europe (à moins que les musiciens de gamelan ne jouent que pour leur propre délectation) : ce n'est pas de l'art pour l'art, mais de l'art pour fêter quelque chose.
- 21 D'un autre côté, les *orquestas típicas* s'éloignent souvent de leur répertoire folklorique, en s'approchant parfois du concert. Une bonne partie de leur activité annuelle consiste à accompagner les fêtes de mariage et d'anniversaire. Pendant ces fêtes, elles jouent un grand nombre de genres musicaux, dont la plupart sont des musiques chorégraphiques : des danses « folkloriques » comme la *tunantada*, la *chonguinada*, le *santiago*, le *waylas*, ou le *shacatán*, mais aussi des danses venues d'ailleurs, telles la *cumbia*, la valse viennoise, le *vals criollo*, le *merengue*, la *morenada*, la *chicha*, la *marinera*, le *tondero*, la *salsa*, le *rock*, le *mambo*, ou le *jazz big band*. Mais au moment du repas, quand les invités ne dansent pas, l'*orquesta* joue des musiques à écouter. Ces musiques peuvent être tirées des chansons populaires péruviennes ou sud-américaines, comme les *waynos* [un genre chanté pan-andin] ; mais la mode actuelle tend plutôt vers ce qu'on appelle des *temas* [thèmes], c'est-à-dire des œuvres écrites, empruntées en grande partie au répertoire classique eurogène ou au jazz nord-américain. Les *temas* se jouent également lorsqu'on organise un festival ou une compétition de danse au cours d'une *fiesta* villageoise : chaque groupe présente la danse appropriée à la *fiesta* (*tunantada*, *chonguinada*, *waylijía*, *jija*, *waconada*, etc.), en défilé, mais aussi un *tema*, sans danseurs, avec tous les musiciens fixés sur place avec leurs pupitres (l'un des percussionnistes sert alors de chef d'orchestre, tout en jouant).

Fig. 3. *Tunantada*, avec l'orchestre Nuevo Amanecer et l'association de danse Institución Folklórica Tunantera (au premier plan, personnages de l'Argentin, de la *wankita*, et du *huatrilu* ou *chuto decente*).



Photo Marc Benamou



## Polymusicalité, hétérophonie

- 22 Dans le centre de Java, comme dans la vallée du Mantaro, les grandes fêtes se distinguent souvent par une esthétique particulière qui s'appelle *ramé* en javanais (j'ignore s'il existe un terme équivalent en quechua ou en espagnol local). Dans les deux cas, j'ai pu observer de multiples orchestres qui jouent en même temps, chacun un morceau différent, sans se soucier de la musique des autres – une texture que nous, ethnomusicologues, commençons à appeler polymusicale (Rappoport 2013). À Java et dans les Andes, cette cacophonie particulière crée une ambiance festive et souligne le caractère communautaire de l'événement <sup>10</sup>. Elle ne contraste avec l'hétérophonie et la densité du son collectif, que l'on trouve dans ces deux musiques, que par le degré de non-coordination des participants. Dans la musique de gamelan, nous avons affaire à de multiples couches sonores qui suivent toutes une même structure mélodique, mais avec de telles différences de vocabulaire mélodique entre les divers instruments et parties chantées que l'on pourrait se croire dans une texture non pas d'hétérophonie, mais plutôt de polyphonie extrêmement complexe. Dans la musique « folklorique » des *orquestas típicas*, en revanche, il y a de l'harmonie (essentiellement en tierces inférieures à la mélodie principale <sup>11</sup>) entre deux parties d'un même instrument, mais dans un contexte plutôt pentatonique ou hexatonique, souvent sans les fortes tendances d'une harmonie tonale, et avec suffisamment d'improvisation (surtout pendant les « passages » insérés à volonté entre les phrases mélodiques) pour que l'on puisse parler réellement d'hétérophonie.

Fig. 4. L'orchestre Los Intergalácticos Engreídos, faisant le tour de la place devant l'église, Acolla.



Au fond, sous la tente, un deuxième orchestre, avec ses danseurs et ses sponsors ; un troisième y était présent, de l'autre côté de la place.

Photo Marc Benamou

Fig. 5. L'orchestre Los Intergalácticos Engreídos, jouant un *tema* lors d'un mariage à Huancayo.



Au fond, à droite, une montagne de bière, qui sera consommée par les invités durant les dix à douze heures de la fête ; à noter, l'ajout du saxophone baryton ainsi que des tambours et des cymbales joués par deux percussionnistes, le harpiste, et le violoniste.

Photo Marc Benamou

## La musique « folklorique » des orquestas típicas : une musique andine

- 23 Dans la musique mantarienne, on trouve un autre parallèle avec ce genre de préférence musicale : l'esthétique de *sonar más* (« sonner plus ») (Valenzuela, cité dans Romero 2004 : 119). Ce goût pour un son *grueso* [gros] et *denso* [dense] a mené les *orquestas* à remplacer les flûtes autochtones par des clarinettes vers 1910, et à incorporer de plus en plus de saxophones depuis leur introduction initiale pendant les années 1940 (Romero 2004 : 119-20). Ailleurs, Romero (1999) prétend que ce changement de goût est dû à une recherche de modernité de la part des Mantariens « métis », qui veulent se distancier de tout ce qui est indien (*indio*). Mais on pourrait soutenir également que cela représente un retour à une esthétique plus ancienne, plus autochtone. Romero lui-même (2001 : 159, note 13) compare cette préférence relativement récente à celle des communautés indigènes de la région de Puno que souligne Turino (1993 : 55), à la différence que, chez les Aymaras, les ensembles ne contiennent qu'un seul type d'instrument de tailles différentes, et que ceux-ci jouent une seule mélodie en hoquet, alors que les *orquestas típicas* contiennent des instruments divers qui créent une texture hétérophonique. En somme, nous trouvons, chez les Mantariens *mestizos* et chez les Aymaras peu assimilés, deux textures différentes, mais le même goût pour un son « dense ».

- 24 Il se peut, donc, que l'adoption du saxophone indique une esthétique andine. Le timbre des saxophones, que certains traditionalistes caractérisent comme tonitruant et strident (Romero 2001 : 87-8), s'apparente à celui du *wakrapuku* ou *cacho* (Romero 2001 : 73), sorte de trompe naturelle faite de cornes de vache insérées les unes dans les autres, en forme de spirale. Ce timbre, encore plus que celui de la clarinette (que ces mêmes traditionalistes préfèrent à cause de sa sonorité plus douce), correspond à une préférence, dans les musiques andines jouées en plein air, pour des sons vibrants ou même perçants (Stobart 2013 : 26-7)<sup>12</sup>. On trouve, par exemple, cette esthétique très développée chez les Machas de Potosí du Nord en Bolivie, dans leur concept de tout ce qui est *tara*. L'ethnomusicologue Henry Stobart, qui a longtemps travaillé parmi ce groupe de quechuophones, définit les sons *tara* comme vibrants, vigoureux, rauques, dynamiques, riches en harmoniques, faisant souvent des battements acoustiques, et fortement associés à la productivité, l'abondance et la générosité (Stobart 1996, 2006 : 35-6, 210-17).
- 25 Même si Potosí est encore plus loin de Jauja que Conima (là où Turino a travaillé – voir la carte en début de cet article), nous sommes toujours en pays quechua, donc chez des cousins, pour ainsi dire. Serait-il possible que les Mantariens, aussi métissés soient-ils, aient conservé une préférence pour des sons *tara*, même s'ils ne les nomment pas ainsi ? Le timbre du saxophone mantarien – surtout quand on le joue en groupe, avec « l'unisson large » dont parle Turino à propos des troupes de flûtes de Pan au sud du Pérou – est riche en harmoniques, vibrant, vigoureux et un peu rauque. Selon Javier Rau, un influent saxophoniste de la vallée, l'impression devrait être *impactante*. En même temps, on y trouve des liens avec la productivité et l'abondance : les *orquestas* sont intimement associées à la *fiesta* de Santiago (« Saint-Jacques »), entre autres<sup>13</sup>. Cette *fiesta*, qui commence officiellement le 25 juillet et dure jusqu'en septembre, constitue l'une des fêtes majeures dans la vallée. Les Mantariens ont assimilé Santiago à la divinité huanca-xauxa Tayta Shanti, le patron et protecteur du bétail, auquel ils dédient la *herranza*, un rituel d'origine précolombienne destiné à assurer la fécondité des animaux ; mais ils font également honneur à Tayta Wamani, divinité des montagnes, dieu protecteur et créateur (Castro Vásquez 2000 : 130-131, Romero 2001 : 36-38, Mendoza Villanueva 2006 : 49-50, et Mayta Inga 2012 : 58-61). La *herranza*, de caractère familial, dure plusieurs jours, pendant lesquels on marque les animaux et on leur donne des offrandes, tout en chantant et en dansant (Romero 2001 : 35-43). Et c'est justement le *wakrapuku* qui, avec la *tinya*<sup>14</sup> et le violon, est l'instrument par excellence de la *herranza*. Il date de l'époque coloniale, puisque ce sont les Espagnols qui ont introduit la vache au Pérou, mais on le considère comme indien, et il a sans doute des antécédents autochtones (Contolini 2003 : 193, 244-5). Parfois une famille embauche les deux : le trio avec sa chanteuse à voix aiguë, et l'*orquesta típica*, complétée d'une *tinya*. Quand le *wakrapuku*, qui, lui-même, imite le beuglement de la vache, n'est pas présent, on en imite le son avec un saxophone. Mais dans les rues de Huancayo, pendant toute la période de Santiago, ce sont les *orquestas* qui règnent, par centaines, chacune embauchée par une famille, laquelle danse devant l'orchestre dans une magnifique cacophonie polymusicale et polychorégraphique.



Fig. 6. Trio de santiagos, avec Bonifacio Camargo Ventura au violon, Dina Córdova Suárez, voix et *tinya*, et Daniel Muñoz Campos au *wakrapuku*.



Photo Marc Benamou

- 26 Autre parallèle avec la musique andine plus autochtone : les musiciens des *orquestas* disent parfois qu'on doit « faire pleurer » les saxophones (Jesús Armando Anglas, cité par Ferrier 2012 : 136), et on entend bien cette qualité dans le vibrato distinctif des saxophones et des clarinettes, qui rappelle celui qu'on emploie également dans le jeu de la *quena*. On trouve ce même phénomène, sous une forme encore plus généralisée et explicite, chez les Machas de Potosí du Nord (à noter que le mot huanca pour pleurer est *waay*) :
- ... on considère que toutes les récoltes « pleurent » (*waqay*) si on ne s'occupe pas suffisamment d'elles. [...] Le même verbe *waqay* (« pleurer ») s'emploie aussi pour exprimer la production des sons par n'importe quel instrument ; ces sons, on les produit explicitement dans le but d'articuler les relations avec les autres, que ce soient des êtres humains ou pas, et qu'ils servent à consoler, à enchanter, ou à apporter de la joie (Stobart 2006 : 26 ; traduit de l'anglais).
- 27 Mais, alors que les personnes qui jouent de ces instruments les font pleurer, les sons qu'ils en font sortir, à leur tour, font pleurer les humains : un certain maître des cérémonies dans la région de Huancayo, pour montrer son appréciation de l'une des grandes *orquestas* de la vallée, aime crier dans le micro, « ¡ Quiero llorar ! ¡ Quiero morir ! » (« J'ai envie de pleurer, j'ai envie de mourir ! » – Voir aussi la note 6, plus haut, et Mendivil 1999). Contrairement aux Javanais, il semble que les Andins recherchent souvent des occasions de pleurer en public (avec ou sans masque), et ce sont la musique et l'alcool qui en facilitent le déclenchement.
- 28 Il s'avère donc que la musique « folklorique » des *orquestas típicas* est plus andine qu'on aurait pu le croire. Nous avons déjà cité sa fonction rituelle au sein d'un catholicisme

danse et syncrétique, son timbre particulier, ses « unissons larges », son rôle dans la productivité agricole, la polymusicalité qui l'entoure souvent, ses gammes penta- et hexatoniques, et une association étroite avec les pleurs. Mais cette musique a d'autres attributs typiques de toute la zone quechua et aymara : son caractère répétitif et participatif <sup>15</sup> (plus il y a de monde qui danse, mieux c'est !) qui peut mener à une certaine euphorie communautaire ; sa dualité et son sens de l'équilibre (par exemple, entre saxophone alto 1 et 2, entre violon et harpe <sup>16</sup>, dans les formes musicales <sup>17</sup>) ; le besoin de composer de nouvelles mélodies chaque année, sans doute lié à une certaine compétitivité entre orchestres ou entre associations de danse, mais aussi (dans le passé, au moins) au pouvoir pragmatique du son (cf. Turino 1993 : 204-7 ; Stobart 2006 : 39 ; 245, Cánepa 2008 : 54) ; et, enfin, les marqueurs musicaux qui distinguent un orchestre d'un autre, dans la forme de *caídas* – des « cadences » mélodiques exclusives à chaque orchestre (cf. Stobart 2006 : 245 pour un parallèle bolivien).

- 29 En soulignant tous ces aspects qui, dans cette région, remontent assez loin dans le passé, il vaut mieux procéder avec précaution. D'une part, presque toutes ces caractéristiques sont plus ou moins présentes selon l'époque <sup>18</sup>, le répertoire, le village, ou le groupe en question. D'autre part, l'identité dont j'ai parlé plus haut – cette identité communautaire qui surgit à travers le *sentimiento* musical – est contestée dans cette région (Romero 2001, Cánepa 2008). Tantôt on se réfère au passé glorieux du temps des Incas, ou même d'avant leur arrivée, tantôt on est fier d'être moderne, on a honte de parler le quechua, on veut se distancier des coutumes arriérées des hautes collines. La *tunantada*, tout comme certaines danses masquées à Quito (Salomon 1981) et à Cusco (Mendoza 2000), semblent prendre comme thème central l'ethnicité même <sup>19</sup>, en mettant en scène des stéréotypes de toutes les ethnies de la région à l'époque coloniale. Selon certains, cela indique à quel point les *mestizos* andins ont parfois du mal à comprendre leur vécu, avec leur identité ethnique ambiguë, et les juxtapositions marquées entre « leurs existences indigène/paysanne et hispanique/urbaine » (Mendoza 2000 : 37, d'après Salomon 1981 ; traduit de l'anglais). Toutefois, le grand écrivain et anthropologue Arguedas, qui était aussi à l'aise en quechua qu'en espagnol (un *mestizo* blanc, en quelque sorte), a conclu, il y a bientôt soixante ans, que le *mestizaje* dans la vallée du Mantaro était dépourvu, justement, de cette angoisse, de ce sentiment de perte et d'inadaptation que l'on trouve ailleurs dans les Andes, à cause de l'histoire particulière de cette région, dans laquelle les Espagnols ont traité les autochtones comme des alliés plutôt que comme des vassaux, et, de ce fait, les coutumes métissées avaient gardé leur essence indienne :

Libres des véritables stigmates que cause la servitude, les communautés de la vallée du Mantaro se sont modernisées et ont incorporé la production et l'économie contemporaines à travers un processus organique, sans avoir souffert d'ébranlements dans leurs traditions culturelles. Elles n'étaient pas obligées de renier, en apparence ou réellement, leurs coutumes. Au contraire, Santiago, carnaval, les noces, les pendants de crémaillère et tout l'apparat indigène de leurs fêtes catholiques furent [magnifiés ?] moyennant l'incorporation de nouveaux instruments empruntés à la culture occidentale. Les anciens modèles de ces coutumes et fêtes se conservent et se sont conservés (Arguedas 2012 [1956] : 334-5) (traduction de l'auteur).

## Musique andine, musique javanaise

- 30 Mais pour revenir au cas javanais, ce qui surprend peut-être, c'est que bon nombre des caractéristiques andines de la *tunantada* se retrouvent dans la musique de gamelan



javanais : le goût de la polymusicalité, la notion du son qui agit sur le monde, les dualités <sup>20</sup>, la préférence pour des timbres complexes, et le contexte d'une religion synchrétique. Or, j'ai déjà évoqué les parallèles entre le *sentimiento* andin et le *râsâ* javanais. Mais on découvre une autre similitude lorsqu'on examine de plus près les sentiments au pluriel – non pas dans leur contenu (je n'ai pas encore suffisamment de données linguistiques dans le cas mantarien pour comparer les deux vocabulaires), mais dans leur progression. En effet, les fêtes dans la vallée du Mantaro tout comme les séances musicales à Java durent des heures et commencent lentement, avec des tempos plutôt retenus et des sentiments relativement sérieux, pour finir sur des tempos plus entraînants et des sentiments enjoués, le plus souvent à l'aide de boissons alcoolisées. Une journée de *tunantadas*, par exemple, se termine souvent avec une série de vivas [« vivats »] – un genre musical qui consiste le plus souvent en bribes de cumbias ou de salsas, qui servent à renforcer les nombreux toasts que se font les membres de l'association de danse qui a embauché l'orchestre. Cette tendance à aller du sobre à l'exubérant se manifeste même au niveau des modes mélodiques : à Java la tessiture des modes grimpe progressivement ; dans les *fiestas* de *tunantadas*, qui durent souvent cinq jours, on joue le dernier jour dans un mode plus aigu, pour la même raison : créer une ambiance plus joyeuse (Rolando Huaccho, communication personnelle, 12.7.2013).

- 31 Les séances « folkloriques » d'*orquestas típicas* semblent plus participatives que celles des gamelan javanais : il faut faire danser le maximum de gens. Mais dans les deux cas, les musiciens et les danseurs se séparent des spectateurs, s'il y en a. Le degré de participation de ces spectateurs dépend, bien entendu, de la situation. Durant les concours folkloriques dans la Vallée, le public, assis sur les gradins ou debout le long de la piste de danse, a tendance à observer tranquillement. Alors que pendant les compétitions de gamelan à Java, vers 1990 <sup>21</sup>, où le public était surtout constitué des rivaux de ceux qui jouaient sur scène, les ricanements se confondaient souvent avec les sons musicaux, et, j'entendis une fois, à la conclusion d'un concours, l'auditorium entier chanter à tue-tête les *senggakan* (« interjections vocales spontanées ») appropriées. Chez les Mantariens, le taux de participation varie beaucoup selon la danse : pendant les mariages, par exemple, les *tunantadas*, les *waylars*, et encore plus les cumbias ou les salsas, ne suscitent qu'un intérêt relatif parmi les danseurs potentiels, alors que peu de monde peut résister à un air de *santiago*. Cela dit, quel que soit le contexte, presque tous les attributs d'une musique participative mentionnés par Turino (2008b) s'appliquent au folklore de la vallée – sans doute un vestige des musiques précolombiennes qui sont à la base de cette musique : un grand degré de collectivité, sans virtuoses ni solistes ; des critères établis sur le taux de participation des danseurs et non sur la perfection ou l'intérêt esthétique ; une texture dense, souvent hétérophonique, qui permet de mettre ensemble des musiciens de niveaux différents ; une temporalité très floue (les musiciens commencent et terminent quand bon leur semble), avec beaucoup de spontanéité ; et des formes répétitives et statiques, plutôt que linéaires et contrastées (comme dans les musiques présentationnelles). La musique de gamelan se caractérise également par une absence de solistes, l'interdépendance des parties musicales, une texture hétérophonique, le mélange de niveaux de compétence, des formes ouvertes et répétitives avec des musiciens plus ou moins expérimentés, et enfin une grande spontanéité. Turino (2008b) ne voulait pas construire des catégories étanches ou binaires (en fait, il inclut deux autres types), et ces deux musiques, tout en étant plus participatives que présentationnelles, fournissent des exemples de cas intermédiaires.

- 32 Parfois, les ressemblances peuvent être trompeuses. Par exemple, je ne pense pas qu'à Java on trouve de la concurrence entre les musiques rituelles qui s'entendent en même temps dans des contextes polymusicaux (qui, de toute manière, semblent plus rares qu'au Pérou). De même, alors que dans ces deux cultures musicales on trouve une grande appréciation au niveau du timbre, à Java ce sont surtout les sons graves qu'on valorise, alors que dans les Andes on préfère les sons aigus ou stridents. La présence de l'alcool n'a pas forcément le même sens dans les deux cas <sup>22</sup>. Le *râsâ*, avec ses racines bouddhiques et soufies (Becker 1993), n'est pas l'équivalent exact du *sentimiento* ; un saxophone n'est pas un gong.

## Pourquoi et comment comparer

- 33 Si on ne tient pas compte de ce type de subtilités, les particularités risquent de s'effacer sous un regard panoramique. C'est justement ce genre d'effacement (entre autres) qui a mené Jonathan Stock (2006) à critiquer le projet ambitieusement comparatif de Victor Grauer (2006). Comme l'a dit John Blacking, « ce ne sont pas les qualités universelles des langages musicaux qui attirent les gens, mais plutôt ce qui les distingue » (1990 : 180 ; traduit de l'anglais). Bon nombre des ethnomusicologues qui veulent faire renaître la musicologie comparée à l'heure actuelle préconisent la comparaison de structures musicales, souvent dans l'intention de trouver des universaux (Agawu 2003, Cook et Clarke 2004, Nattiez 2014, Savage et Brown 2014, Tenzer 2015). Cela n'est pas surprenant, vu l'essor du tournant biologique et neuroscientifique au sein de notre discipline. Je ne veux pas nier l'intérêt de cette approche. Mais je voudrais présenter ici un exemple d'un autre modèle de comparaison, dans la lignée de Blacking, Herndon, ou McLeod, plutôt que de Stumpf, Sachs, Von Hornbostel, Lomax et compagnie. Le but serait non pas d'établir des traits universaux, mais de comprendre plus globalement comment fonctionne la musique dans toute sa synergie, sans laisser de côté la structure musicale.
- 34 En essayant de comparer deux esthétiques – d'autant plus qu'il s'agit de deux musiques qui n'ont en apparence que peu de similitudes – je me lance, dirait-on, dans la subjectivité. Mais toute comparaison a son côté subjectif, puisque la perception de la ressemblance et de la différence dépend énormément de celui qui les perçoit. Le tout est de procéder avec soin, en faisant les recherches éminentes nécessaires pour passer ensuite à la comparaison, c'est-à-dire, à l'étique. Comme on l'a déjà dit dans l'introduction de ce volume, de telles comparaisons peuvent mener à une compréhension générale de la musique. Mais cette compréhension doit tenir compte de multiples points de vue, et ne saurait ignorer le sens de chacune des musiques que l'on veut comparer.
- 35 J'espère, donc, avoir stimulé les réflexions sur le goût musical en général, tout en évitant, autant que possible, « le regard impérial » de la méthode comparative conçue sous le colonialisme (Connell 2007, Robinson 2011). J'espère aussi avoir éclairé, un tant soit peu, deux pratiques musicales qui méritent d'être mieux comprises. Les deux cas présentés ici ne donnent pas suffisamment de données, certes, pour trouver les généralités qui se cachent derrière ces ressemblances (qu'on les cherche dans les théories diffusionnistes, matérialistes, évolutionnistes, psycho-biologistes, écologistes ou autres). Pour cela il faudrait avoir recours à plus de comparaisons du même genre. On est loin d'avoir résolu les problèmes soulevés lors du symposium de 1975 sur la « form in performance », pendant lequel Norma McLeod fit la remarque suivante : « Ce qu'il nous reste à faire [...], c'est de dire, “dans cette société on fait ceci : quelqu'un en connaîtrait-il une autre dans

laquelle on fait quelque chose de semblable ?” Autrement dit, on procède à tout petits pas » (Herndon et Brunyate 1975 : 178).

---

## BIBLIOGRAPHIE

AGAWU Kofi, 2003, *Representing African Music*. New York : Routledge.

ARGUEDAS José María, 2012 [1953], « Folklore del Valle del Mantaro : Provincias de Jauja y Concepción », in *Obras completas, tomo VIII : Obra antropológica y cultural 3*. Lima : Editorial Horizonte. Première parution in *Revista Folklore Americano* 1/1.

ARGUEDAS José María, 2012 [1956], « Evolución de las comunidades indígenas : El Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo : un caso de fusión de culturas no perturbadas por la acción de las instituciones de origen colonial », in *Obras completas, tomo IX : Obra antropológica y cultural 4*. Lima : Editorial Horizonte. Première parution in *Dos estudios sobre Huancayo*.

BASSET Catherine, 2010, « L'univers du gamelan : opposition théorique et unicité fondamentale », *Archipel* 79 : 125-94.

BAUMANN Max Peter, 1996, « Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology », in Max Peter Baumann, dir. : *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt : Vervuert et Madrid : Iberoamericana.

BECKER Judith, 1980, *Traditional Music in Modern Java*. Honolulu : University of Hawaii Press.

BECKER Judith, 1988, « Earth, Fire, Śakti, and the Javanese Gamelan », *Ethnomusicology* 32/3 : 385-91.

BECKER Judith, 1993, *Gamelan Stories : Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java*. [Tempe] : Program for Southeast Asian Studies, Arizona State University.

BENAMOU Marc, 2010, *Rasa : Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*. New York : Oxford University Press.

BENAMOU Marc et Rahayu SUPANGGAH, 2006, Livret accompagnant le coffret de 4 CDs *Indonésie : Java Centre : Gamelan de Solo : Le Jeu des sentiments*. Paris : Maison des Cultures du Monde, Inédit W 260125.

BLACKING John, 1966, Compte rendu du livre *The Anthropology of Music* par Alan P. Merriam. *Current Anthropology* 7 : 218-19.

BLACKING John, 1990, « Transcultural Communication and the Biological Foundations of Music », in Raffaele Pozzi, dir. : *La musica come linguaggio universale : Genesi e storia di un'idea*. « Historiae Musicae Cultores » Biblioteca LVII. Florence : Leo S. Olschki.

CÁNEPA Gisela, 2008, « Identidad y memoria », in Raúl R. Romero, dir, *Fiesta en los Andes : Ritos, música y danzas del Perú*. Lima : Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú et Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CASTRO VÁSQUEZ Aquilino, 2000, *¡ Kayanchiclami ! : ¡ Existimos todavía ! : 508 años de resistencia y defensa de nuestra identidad : Festividades, ritos y danzas de los pueblos del valle de Hatun Mayu*. Chupaca, Pérou : Édition de l'auteur.

- CLAYTON Martin, 2003, « Comparing Music, Comparing Musicology », in Martin Clayton, Trevor Herbert, et Richard Middleton, dir., *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*. New York : Routledge.
- CONNELL Raewyn, 2007, *Southern Theory : The Global Dynamics of Knowledge in Social Science*. Cambridge : Polity Press.
- CONTOLINI Silvio, 2003, *Il canto della Pachamama : Tradizioni musicali delle Ande*. Préface de Leocarolo Settimelli et Gilberto Giuntini. Florence : Edizioni Polistampa.
- COOK Nicholas et Eric CLARKE, 2004, *Empirical Musicology*. New York : Oxford University Press.
- FERRIER Claude, 2012, *Tijendo tiempo y espacio : Armonías huancas en Europa*. Lima : Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos et Centro Cultural de San Marcos, Centro Universitario de Folklore.
- GEERTZ Clifford, 1983 [1976], « Art as a Cultural System », in *Local Knowledge*. New York : Basic Books.
- GRAUER Victor A., 2006, « Echoes of Forgotten Ancestors ». *The World of Music* 48(2) : 5-59.
- HARVEY Penny, 1994, « Gender, Community and Confrontation : Power Relations in Drunkenness in Ocongate (Southern Peru) », in Maryon McDonald, dir. : *Gender, Drink and Drugs*. Oxford : Berg.
- HEFNER Robert W., 1987, « The Politics of Popular Art : Tayuban Dance and Culture Change in East Java », *Indonesia* 43 : 75-94.
- HERNDON, Marcia et Roger BRUNYATE, dirs., 1975, *Proceedings of a Symposium on Form in Performance : Hard-Core Ethnography, Held at the University of Texas, Austin, April 17 to 19, 1975*. Austin : University of Texas, College of Fine Arts.
- HERRERA , María, 2014, *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, 2<sup>e</sup> éd., s.v. « Latin American Aesthetics and Modernity ».
- INGOLD Tim, dir., 1996, « 1993 Debate : Aesthetics Is a Cross-Cultural Category », in *Key Debates in Anthropology*. London : Routledge.
- KANT Immanuel
- 1846 [1790] *Critique du jugement*. Traduit de l'allemand par J. Barni. Paris : Librairie Philosophique de Ladrangé. Accès en ligne : [http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Kant\\_Critique\\_du\\_jugement.pdf](http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Kant_Critique_du_jugement.pdf).
- LAKOFF George, 1987, *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind*. Chicago : University of Chicago Press.
- LOAYZA ESPEJO Henoch, 2013, *Danza de identidades*. 2<sup>e</sup> édition. Jauja, Pérou : Casa del Caminante.
- LOMAX Alan et al., 1968, *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C. : American Association for the Advancement of Science.
- MARTOPANGRAWIT, 1984 [1972], *Notes on Knowledge of Gamelan Music*, vol. 1. Traduit du javanais par Martin Hatch, in Judith BECKER et Alan FEINSTEIN, dir, *Karawitan : Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, vol. 1. Ann Arbor : University of Michigan Center for South and Southeast Asian Studies.
- MAYTA INGA Apolinario, 2012, *La biblia WankaXauxa*. Huancayo, Pérou : Ediciones Tierra Adento.
- MCLEAN Mervyn, 2006, *Pioneers of Ethnomusicology*. Coral Gables, FL : Llumina Press.
- MCLEOD Norma & Marci HERNDON, 1975, *Music as Culture*. Darby, Penn. : Norwood Editions.

MENDÍVIL Julio, 1999, « Sobre el morfema quechua *huay* y su relación con el concepto de música en la cultura andina », *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Litoral* 6 : 10-29.

MENDOZA Zoila S., 2000, *Shaping Society through Dance : Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago : University of Chicago Press.

MENDOZA VILLANUEVA Pío, 2006, *Ritos, creencias y costumbres ganaderas en la Sierra Central*. Lima : Editorial San Marcos.

MERRIAM Alan P., 1982, « On Objections to Comparison in Ethnomusicology », in Robert Falck et Timothy Rice, dirs., *Cross-Cultural Perspectives on Music*. Toronto : University of Toronto Press.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2014, « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles ? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking ». *Anthropologie et Sociétés* 38(1) : 217-43.

NETTL Bruno, 2010, *Nettl's Elephant : On the History of Ethnomusicology*. Urbana : University of Illinois Press.

PIKE Kenneth L.

1967 [1954] *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 2<sup>e</sup> éd. La Haye : Mouton.

RAPPOPORT Dana, 2013, « Space and Time in Indonesian Polymusic ». *Archipel* 86 : 9-42.

ROBINSON Jennifer, 2011, « Comparisons : Colonial or Cosmopolitan ? ». *Singapore Journal of Tropical Geography* 32 : 125-140.

ROCHABRÚN Guillermo, 2013, « Lo indio y lo mestizo en el pensamiento antropológico de Arguedas », in Cecilia Esparza et al, dir, *Arguedas : La dinámica de los encuentros culturales, Tomo I*. Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO Raúl R., 2001, *Debating the Past : Music, Memory, and Identity in the Andes*. New York : Oxford University Press.

ROMERO Raúl R., 2004, *Identidades múltiples : Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima : Fondo Editorial del Congreso del Perú.

RÜEGG Daniel, 2010, « Andine Kosmologie im Prozess der Fragmentierung oder : Was ist mit der Geige in der orquesta típica los ? », in *Bulletin 2009*. Zürich : GVS/CH-EM7 : 99-107.

SALOMON Frank, 1981, « Killing the Yumbo : A Ritual Drama of Northern Quito », in Norman E. Whitten, dir, *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*. Urbana : University of Illinois Press.

SANCHO-VELÁZQUEZ Ángeles, 1994, « Interpreting Metaphors : Cross-Cultural Aesthetics as Hermeneutic Project ». *Selected Reports in Ethnomusicology 10 : Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles* : 27-50.

SAVAGE Patrick E. et Steven BROWN, 2014, « Pour une nouvelle musicologie comparée : Cinq champs de recherche, cinq débats essentielles ». *Anthropologie et Sociétés* 38(1) : 193-216.

SOERJOMENTARAM

[sans date] *Seni Suara*. Yogyakarta : Stensil Soejadi.

STOBART Henry, 1996, « Tara and Q'iwa – Worlds of Sound and Meaning », in Max Peter Baumann, dir, *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt : Vervuert et Madrid : Iberoamericana.

STOBART Henry, 2006, *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot, U.K. : Ashgate.

STOBART Henry, 2013, « Staging Sound : Acoustic Reflections on Inca Music, Architecture, and Performance Spaces », in Matthias Stöckli et Arnd Adje Both, dir. : *Flower World : Music Archaeology of the Americas*, vol. 2. Berlin : Ekho Verlag.

STOCK Jonathan, 2006, « Clues from Our Present Peers ? : A Response to Victor Grauer », *The World of Music* 48(2) : 73-91.

STOCK Jonathan, 2008, « New Directions in Ethnomusicology : Seven Themes toward Disciplinary Renewal », in Henry Stobart, dir. : *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, MD : The Scarecrow Press.

TENZER Michael, 2015, « Meditations on 'Objective Aesthetics' in World Music », *Ethnomusicology* 59(1) : 1-30.

TUCKER Joshua, 2013, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars : Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago : University of Chicago Press.

TURINO Thomas, 1993, *Moving away from Silence : Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago : University of Chicago Press.

TURINO Thomas, 2008a, *Music in the Andes : Experiencing Music, Expressing Culture*. New York : Oxford University Press.

TURINO Thomas, 2008b, *Music as Social Life : The Politics of Participation*. Chicago : University of Chicago Press.

VALENZUELA Rubén, 1984, « La orquesta típica del centro del Perú ». Thèse, Lima : Conservatorio Nacional de Música.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ Chalena et Abilio VERGARA FIGUEROA, 1990, *Ranulfo, el hombre*. Lima : Centro de Desarrollo Agropecuario.

## Vidéographie

ARIES Eterno, 2011, « Engreídos del Perú, un día con el cultural, Yauyos Jauja ». Diffusé sur Youtube.

ARIES Eterno, 2012, « Engreídos del Perú, un corazon cultureño, Yauyos Jauja ». Diffusé sur Youtube.

GOLDENBERG Sonia, 2007, *Sax Country : The Music of the Central Andes*. Alexandria, Virginia : Filmmakers Library.

VICUÑA Luis et Claude FERRIER, 2011, *Huaylas y tunantada fuera de casa*. DVD accompagnant Ferrier 2012.

## Discographie

1985, *Traditional Music of Peru*, vol. 2 : *The Mantaro Valley*. Enregistré et annoté par Raúl Romero. Smithsonian/Folkways SFW40467.

2006, *Indonésie, Java Centre : Gamelan de Solo : Le jeu des sentiments*. Coffret de 4 CDs. Enregistré et annoté par Marc Benamou et Rahayu Supanggah, avec l'aide de Sartono. Maison des Cultures du Monde, Inédit W 260125.

## NOTES

1. Je voudrais remercier la commission Fulbright et la fondation Andrew W. Mellon pour les bourses de recherche qui m'ont permis de séjourner à Java et au Pérou, respectivement, ainsi que l'Earlham College qui a contribué à ces recherches et à la création de la carte. Je voudrais reconnaître également l'aide précieuse de Javier Rau Simeón et de tous les membres de l'orchestre Los Intergalácticos Engreídos, ainsi que celle de Daniel Rüegg et sa famille, Claude Ferrier, Henry Stobart, Joshua Tucker, Michael Frishkopf, Laurence Fayet, Mark Pearson, Scott Zillmer, Judith Becker, Elizabeth Lindau, Raúl Ianes, et de tous les rédacteurs de ce numéro, Dana Rappoport en particulier. Bien entendu, j'assume toute responsabilité pour les défauts restants, malgré les bons conseils de mes collègues.
2. Lorsque je parle de « Java » et des « Javanais », je me réfère surtout à Java centre et aux gens de cette région. Les « Mantariens » [*mantarinos*] sont les habitants de la vallée du Mantaro, surtout dans la partie haute, c'est-à-dire celle qui se trouve dans le département de Junín. Ils ont une culture distinctive et relativement homogène, mais la question de l'identité ethnique est délicate. Je préfère le terme « Mantarien » à cause de sa neutralité, même si les gens de la vallée ne l'emploient guère. On pourrait aussi dire les Huancas, sauf que les Jaujanais (les habitants de la ville de Jauja) ne s'identifient pas ainsi (Daniel Rüegg, courriel le 11.12.2014). Avant l'arrivée des Incas, vers 1460, la vallée était peuplée par les Huancas (ou Wankas) et les Xauxas, parfois appelés les Wankaxauxas ou Xauxawankas, mais il est douteux qu'il existât un peuple uni sous l'une de ces dénominations (Rüegg, courriel le 21.12.2014). Les Incas y ont imposé la langue quechua, dont le dialecte huanca se parle encore dans les villages reculés de la région. Mais, suite à l'alliance entre les Espagnols conquérants et les Mantariens déjà sur place, à l'implantation de mines, et à la construction d'une voie ferrée, le processus de *mestizaje* [métissage] s'est accéléré (Arguedas 2012 [1956]). Par conséquent, depuis plus d'une génération, la langue la plus courante, de loin, est l'espagnol, mais parlée avec de fortes empreintes quechuas dans la syntaxe et dans la prononciation. Il faut préciser qu'au Pérou, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, la distinction entre *mestizo* et *indio* se base sur des choix culturels (langue, vêtements, cuisine) et professionnels plutôt que sur des traits physiques. Selon Arguedas, l'Indien dans la vallée s'est « converti » en Mestizo (2012 [1953] : 29, 37). Pour une discussion des enjeux qu'implique toute discussion de *mestizaje* dans le contexte du Pérou, lire, *inter alia*, Mendoza 2000 : chapitre 1, Romero 2001 : chapitre 1, et Rochabrún 2013.
3. Alors qu'ailleurs au Pérou, on emploie le terme *folklórico* pour se référer aux pratiques rurales ou périphériques, reformulées pour un public cosmopolite, à des fins idéologiques ou commerciales (Turino 2008a : 62, 141), dans la vallée du Mantaro, par contraste, on a tendance à l'employer pour désigner les musiques et les danses caractéristiques que l'on considère comme traditionnelles et autochtones par rapport à la région. On pourrait donc le traduire par « vernaculaire », ou tout simplement par « traditionnel » (Romero 2001 : 21).
4. Les Jaujanais affirment que cette danse naquit dans le quartier de Yauyos qui avoisine Jauja, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que les habitants de Huaripampa disent que leur village, sur l'autre rive du Mantaro, est le véritable berceau de la *tunantada* (Romero 2001 : 86).
5. L'anthropologue suisse Daniel Rüegg, qui a longtemps vécu dans la vallée du Mantaro, m'en a fourni des exemples oralement. Pour une description générale des *fiestas* dans la vallée, voir Romero 2001 : 51-5.
6. D'autres danseurs m'ont affirmé le contraire. Un *tunantero* [danseur de *tunantada*] spécialisé dans le rôle du *chuto* (le bouffon amérindien) m'a dit : « La *tunantada*, c'est fait pour pleurer. Pourquoi penses-tu que l'on porte le masque ? Un *tunantero* qui ne pleure pas n'est pas *tunantero*, un *chuto* qui ne pleure pas n'est pas *chuto*, une *wankita* [personnage de la femme huanca qui



épouse un aristocrate espagnol] qui ne pleure pas n'est pas *wankita*. Regarde, me voilà en train de pleurer ! » Par contraste, l'historien Aquilino Castro Vásquez prétend que la danse de la *tunantada* est de caractère allègre et dynamique, même si les masques eux-mêmes sont plutôt austères et sérieux, et de ce fait, elle présente un « paradoxe de la vie » (2000 : 383 ; traduit de l'espagnol). Ce paradoxe, on le trouve aussi dans le contraste entre le caractère triste de la musique et la gaîté de la danse, selon Henoch Loayza Espejo, un *chuto* célèbre de Yauyos (communication personnelle, Jauja, 27.6.2013).

7. Ici, Saida semble inventer un dialogue avec un musicien imaginaire.

8. On peut constater ailleurs cet emploi du *sentimiento* pour distinguer « nous » des « autres » à l'échelle du village même. Romero (2004 : 135) cite un certain habitant de Huaripampa, Máximo Salazar, qui décrit les musiciens de son village (par contraste avec ceux de Jauja) : « C'est une chanson authentique qu'ils composent pendant les vêpres ; chaque année ils en composent une nouvelle pendant les vêpres, oui, mais ils le font avec *sentimiento*, avec le *sentimiento* de vieux *tunanteros* (« adeptes de la *tunantada* ») ». (traduit de l'espagnol). La tendance à mobiliser la qualité expressive et intuitive de la musique au service d'une séparation entre « nous » et « les autres » n'est pas unique à Java et la vallée du Mantaro : on trouve le même phénomène dans les concepts de *soul*, *duende*, *shu'ur*, *ras*, *Schwung*, *feeling*, ou *ma*.

9. Quand j'ai dit à Marcial Rosales Huatuco, un saxophoniste d'Acolla, que je trouvais la *tunantada* très émouvante, très profonde, il m'a répondu : « ça dépend de qui la joue ! » (31.5.2013). En effet, chaque genre musical a son *sentimiento* particulier, et, selon Rolando Huaccho, autre saxophoniste, chaque groupe a son point fort : les Intergalácticos Engreídos sont connus pour leur exécution de la *tunantada*, les Ases de Huancayo pour leurs *santiagos*, et les Ases de Huayucachi pour leurs *chonguinadas* (1.6.2013). Cela est peut-être lié aux lieux d'origine respectifs de ces groupes, puisque chaque genre a aussi son lieu d'origine. Mais, vu que les membres des meilleurs groupes professionnels viennent maintenant de partout dans la vallée, y aurait-il aussi un rapport avec les caractères collectifs des musiciens eux-mêmes ?

10. Henry Stobart explique ainsi la polymusique dans les *fiestas* de Potosí du Nord en Bolivie : « En dépit de la qualité émanatrice du son, qui dirige l'attention vers une source centrale, on peut interpréter la cacophonie ou le fracas qui ressort d'une concurrence d'ensembles d'instruments à vent comme étant une expression de frontières musicales, qui, à leur tour, fonctionnent comme des icônes de limites sociales ou territoriales. [...] Mais la multiplicité musicale non seulement affirme la différence sociale, mais exprime clairement aussi l'enthousiasme et l'activité si nécessaires à la célébration. De ce point de vue, on pourrait dire que la cacophonie évoque le sens d'unité et de collectivité » (2006 : 193 ; traduit de l'anglais). Dans le même esprit, Claude Ferrier me fit remarquer, par rapport au son des multiples *orquestas típicas*, que, « lors de ces 'cacophonies', il se crée en fait une sorte de halo pentatonique, comme si cette gamme était jouée plaquée pendant plusieurs minutes de suite par une sorte d'orgue géant » (courriel, 6.12.14).

11. Selon Ferrier (2012 : 48), on trouve également des quarts et des quintes, ce que confirment ses transcriptions. Un joueur de deuxième alto, Rolando Huaccho, m'a dit la même chose. Romero (2001 : 74) ne parle que de tierces, qui sont, de loin, les intervalles les plus répandus.

12. Les clarinettes ont un son qui s'apparente plus à celui des flûtes autochtones. Dans la vallée on en joue avec beaucoup de vibrato, et, dans les répertoires « folkloriques », avec un ambitus très aigu, qui rappelle celui des voix de femmes andines.

13. En fait, les orchestres jouent tout au long de l'année. En ceci, ils se distinguent des musiques instrumentales andines plus autochtones, qui s'associent, en général, à une seule partie du cycle agricole (soit la saison des pluies, soit la saison sèche).

14. La *tinya* est un petit tambour précolombien à deux peaux dont joue la chanteuse, dans un trio de *santiagos*, avec une pulsation régulière.

15. Parmi les moments les plus marquants du film *Sax Country* de Sonia Goldenberg, on peut citer le contraste entre un jeune saxophoniste de la région de Jauja qui ne rêve que de jouer du jazz

pour pouvoir être soliste, et le grand saxophoniste et compositeur de *tunantadas* Julio Rosales Huatuco, du même village, qui ne rêve, dans son appartement dans le New Jersey, que de rejouer dans une *orquesta típica*, entouré d'autres saxophonistes.

16. Voir Rüegg 2010 et écouter son commentaire dans le film de Vicuña et Ferrier (2011). Sur la dualité dans la musique andine en générale, voir Baumann 1996.

17. La forme la plus courante est AABABBCC', où les thèmes A et B se complètent, et où, à l'intérieur de chaque thème, on trouve une grande symétrie (abab'). Le thème C forme une coda à part, qui contraste avec les thèmes A et B.

18. Lire Romero 2001 : chapitre 3 et Rüegg 2010 pour des exemples de changements dans l'esthétique musicale dans la vallée.

19. Ce n'est pas pour rien que le folkloriste et danseur de *tunantada* Henocho Loayza Espejo a intitulé son recueil de poésies décrivant les personnages de cette mascarade *Danza de identidades*.

20. Pour le cas andin, voir les notes 16 et 17 et le texte qu'elles accompagnent. Pour le cas javanais, voir, entre autres, Becker 1980 : 105-44, Martopangrawit 1984 [1972] : 66-82, Becker 1988, Basset 2010, Benamou 2010 : 65-9 et le chapitre 4.

21. Les compétitions ont diminué en importance depuis.

22. Pour le rôle central que joue l'alcool dans les rituels andins, lire Harvey 1994 ; pour le cas javanais, du moins à Java Est, lire Hefner 1987.

## RÉSUMÉS

Après une longue absence, la musicologie comparée revient timidement sur le devant de la scène. Une des approches employée par les ethnomusicologues consiste à chercher des outils étiques qui reposent sur des traits mesurables, à l'instar de la linguistique ou de la science empirique, pour analyser les musiques du monde. En tentant une comparaison entre deux esthétiques musicales issues de cultures éloignées, cet article suit néanmoins une autre approche en examinant non pas des traits mesurables, mais plus le sens de la musique placé au cœur de la comparaison. Parmi les homologues qui émergent du rapprochement entre les deux traditions en question – les « orchestres traditionnels » de la vallée du Mantaro au Pérou et les gamelans de Java centre –, deux concepts fondamentaux surgissent : le *râsâ* (« goût, sens, sentiment, intuition »), chez les Javanais, et le *sentimiento* (« sentiment, émotion ») chez les Péruviens. Ainsi, en comparant non seulement les musiques, mais aussi les discours qui leur sont associés, on peut arriver, peu à peu, à une compréhension globale des pratiques et des esthétiques musicales.

## AUTEUR

### MARC BENAMOU

Marc Benamou est professeur de musique au Earlham College, dans l'Indiana, où, depuis 2001, il enseigne la musicologie et la pratique du gamelan et du chant javanais. Ses recherches sur l'esthétique musicale à Java centre ont mené à un coffret de quatre CDs, *Gamelan de Solo : Le jeu des sentiments*, qu'il a enregistré et commenté avec Rahayu Supanggah, et, en 2010, à la publication de *Rasa : Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics* (Oxford). La même année il découvre et s'enthousiasme pour la musique de la vallée du Mantaro (Pérou central), grâce aux

enregistrements collectés par Raúl Romero, et, en 2013, il a la chance de s'intégrer, pendant neuf semaines, à l'orchestre Los Intergalácticos Engreídos, basé à Huancayo.